



**HAL**  
open science

“ “Rien sans art,, ”

Rossella Froissart, Catherine Meneux

► **To cite this version:**

Rossella Froissart, Catherine Meneux. “ “Rien sans art,, ”. Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin..., catalogue de l'exposition sous la direction de Catherine Méneux, Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 6 mai – 28 août 2006, Ville de Nancy et éditions Artlys, pp.143-146, 2006. hal-02338322

**HAL Id: hal-02338322**

**<https://amu.hal.science/hal-02338322>**

Submitted on 30 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Rossella Froissart**

JE CEMERRA 2422 - Université de Provence Aix-Marseille I

**Catherine Méneux**

Historienne de l'art

### « Rien sans art »

L'article de 1889 pour le *Voltaire* avait ouvert une campagne retentissante en faveur de l'entrée des arts décoratifs au Salon annuel<sup>1</sup>. La conférence prononcée par Roger Marx le 17 juin 1890 dans le « sanctuaire » de l'École des Beaux-Arts, « entre Ingres et Delaroche » est centrée sur l'innovation apportée par les industries d'art à l'Exposition universelle ; elle est saluée par une presse qui, dans sa grande majorité, soutient les propos du critique et réclame aussi l'ouverture de sections d'art décoratif<sup>2</sup>. Des industriels se joignent au combat : entre autres E. Gagneau, président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze, qui insiste sur la protection des modèles, la formation professionnelle ou la pénurie des commandes publiques, problèmes plutôt éludés par Roger Marx.<sup>3</sup> Cette mobilisation bénéficie finalement de la création, en 1890, de la Société nationale des Beaux-Arts et de l'engagement de certains de ses fondateurs – Jules Dalou, Félix Bracquemond, Auguste Rodin, Jules Desbois ou Alexandre Charpentier – dans les champs des arts « mineurs ». Dès février 1891 la Société nationale décide d'accepter les arts décoratifs en vue d'une « fusion » de tous les arts, alors que la Société des Artistes français n'aboutira à cette solution, et de mauvais gré, qu'en 1895<sup>4</sup>. Les arts décoratifs exposés dans les deux Salons entre 1891 et 1893 auront droit, à trois grands articles de Roger Marx dans la *Revue encyclopédique* qui, avec la préface au livre d'Arsène Alexandre sur l'*Histoire de l'art décoratif*, confirment la légitimité désormais acquise dans ce domaine par le critique<sup>5</sup>.

Les années 1890-1896 voient ce dernier construire et déployer son action en faveur des arts décoratifs selon une logique bien particulière : au lieu du *dealer-critic system* si bien étudié par les White<sup>6</sup>, nous pouvons parler, pour ce qui concerne Roger Marx, de la mise en place d'un système où le critique, solidaire de l'institution, devient le relais principal entre celle-ci et les artistes. Lorsque Roger Marx mène sa bataille en faveur des arts décoratifs, ce n'est pas le marché de l'art qui est visé en tant que lieu possible d'une reconnaissance, mais les Salons, espaces quasiment institutionnels d'une telle revalorisation. C'est la position de l'artiste décorateur à l'intérieur de la hiérarchie des arts qui doit changer ; le nombre toujours croissant de galeries vendant des objets d'art et l'engouement du public ne semblent pas trop compter dans ce bouleversement nécessaire.

C'est, en premier lieu, le dogme esthétique d'un Victor Cousin bannissant la catégorie de l'« utile » du monde des arts qui est remis en question par Roger Marx dès la préface au livre d'Arsène Alexandre.

<sup>1</sup> . R. Marx, « Le Salon de 1889 », *Le Voltaire*, 1<sup>er</sup> mai 1889, p. 1.

<sup>2</sup> . R. Marx, « La décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889 », *L'Architecture*. Journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français, 9 août 1890, p. 381-387 ; 23 août 1890, p. 406-413 ; « La décoration architecturale et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889 - Conférence faite par M. Roger Marx, au congrès des architectes le mardi 17 juin 1890 », *Revue des Arts Décoratifs*, vol. X, 1890, p. 372-378 ; vol. XI, juillet-août 1890, p. 32-41.

<sup>3</sup> . Publiée par Victor Champier, « Les arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars », *Revue des Arts décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p. 5-16.

<sup>4</sup> . N. s., sans titre, *Le Temps*, 26 février 1891.

<sup>5</sup> . R. Marx, « Les Arts décoratifs et industriels aux Salons du Palais de l'Industrie et du Champs-de-Mars », *Revue encyclopédique*, 15 septembre 1891, p. 584-589 ; « Mouvement des arts décoratifs », *Revue encyclopédique*, 15 octobre 1892, col. 1486-1505 ; « Les Arts décoratifs (1893-1894) », *Revue encyclopédique*, 15 février 1894, p. 73-81.

<sup>6</sup> . Harrison C. et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des Impressionnistes*, Préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

Rejetant une esthétique du « beau absolu » pour faire place à un « beau relatif », le critique rejette en même temps l'idée d'une antiquité classique modèle indépassable de la création contemporaine. Les arts « utiles » démontrent, plus concrètement que l'art « pur », l'inanité d'une telle conception : comment vivre dans un environnement façonné à des époques révolues, alors que les besoins, les techniques et même les matériaux ont changé ? S'il y a une tradition à suivre, c'est bien plutôt celle qui fait appel à l'unité des arts, véritable marque des grandes époques de l'art français. L'individualisme subjectif généralement défendu par Roger Marx plaide, lui aussi, en faveur du renouveau, car un artiste ne peut se conformer au moule prédéfini par une esthétique ancienne sans déroger à son autonomie créatrice.

Dans le système Etat-critique envisagé par Roger Marx le premier terme devient le garant même de la liberté de l'artiste, et à plus forte raison de l'artiste industriel, toujours menacé par le mercantilisme des fabricants. L'action de la IIIe République se déploie essentiellement dans l'enseignement, par les outils interdépendants et complémentaires de l'école, du musée et du décor monumental : l'élève, l'apprenti, l'ouvrier, le public largement entendu et enfin le simple passant sont les cibles de cette éducation à la beauté qui doit concourir au « bien-être commun, car de la culture du goût natif, de son exploitation par l'industrie dépend en grande partie la richesse de la République »<sup>7</sup>. La formation artistique, légitime pour Roger Marx seulement si organisée par l'Etat, doit prendre la place des anciennes corporations que le critique regrette mais dont jamais l'industrie moderne ne pourra reprendre le flambeau, incapable qu'elle est de dispenser un savoir général de la forme, qui dépasse les seules compétences techniques requises par une production de plus en plus mécanisée. Une nouvelle hiérarchie se met alors en place, conforme à ce que devrait être pour Marx la production artistique : l'ouvrier, l'artisan, le patron et l'artiste en occuperaient les différents échelons, tous possédant une langue commune qui est le dessin, langue « réformée » et unifiée sous le signe de la géométrie en 1878<sup>8</sup>. L'« éducation des masses »<sup>9</sup> se fait aussi par l'action plus détournée exercée par la décoration murale qui permet, grâce à la commande directe et aux choix avisés des sujets représentés, de faire de la peinture un véritable instrument républicain. Loin de dépendre strictement de la structure architecturale, la décoration est soumise aux seules lois dictées par cette fonction sociale. Contrairement à Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et à Frantz Jourdain, dont il partageait pourtant certaines théories (avec ce dernier il entretenait des relations privilégiées), Roger Marx ne croyait donc pas à une architecture « mère des arts » et n'accordait pas à l'architecte le rôle de demiurge. On peut même affirmer que, jusqu'en 1897, l'architecture reste totalement absente du discours critique de Roger Marx, la décoration monumentale jouant, seule, le rôle d'élément fédérateur des idéaux d'une nation. L'image romantique du créateur solitaire défendue par le critique est en effet incompatible avec celle du peintre ou du sculpteur, contraints dans le choix et le traitement de leur sujet par une conception rationaliste du décor.

La figure de l'architecte du reste, ne correspond pas à l'idée que Marx se fait de l'artiste. Comme Félix Bracquemond l'explique dans *Du dessin et de la couleur*, l'architecte n'a « d'autre rapport avec les arts du dessin que l'emploi qu'il fait d'eux, soit par lui-même, de sa propre main, soit par les peintres et les sculpteurs qui, sous son impulsion, lui apportent le complément de leur savoir, de leur talent. »<sup>10</sup> Cette

<sup>7</sup> . Discours prononcé lors de la distribution de prix à l'Ecole municipale des beaux-arts et des arts décoratifs de Bordeaux, le 7 août 1890 et reproduit dans *La Gironde* du 8 août 1890 (BINHA, Ms 328).

<sup>8</sup> . Roger Marx soutiendra, jusqu'en 1897, la réforme de l'enseignement du dessin proposée par Eugène Guillaume dans son *Idee générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, à propos de la dernière Exposition des écoles de dessin, le 23 mai 1866, Paris, Union Centrale, 1866, 80 p. L'enseignement du dessin obligatoire dans les écoles primaires et secondaires fut institué par l'arrêté du 2 juillet 1878. Différentes mesures réglementèrent ensuite la formation du corps enseignant. Cf. Rossella Froissart, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de M. Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 43 et sq. ; Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, Editions du C.t.h.s., 1999, p. 243 et sq.

<sup>9</sup> . Frantz Jourdain, « L'Art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, p. 211.

<sup>10</sup> . Félix Bracquemond, « Du dessin et de la couleur », Paris, Charpentier et Cie, 1885, p. 22-23.

distanciation ne permettrait pas de retrouver dans la matérialité plastique la trace visible de la pensée du créateur, et toute empathie entre celui-ci et le spectateur serait entravée par l'intervention des autres corps de métiers, qui font écran. Ceci alors que d'autres arts, tels que la sculpture ou la céramique, en viennent à rejeter les procédés académiques confiant l'exécution à des praticiens, pour réévaluer finalement la taille directe ou le modelage. Au travers de la pratique artisanale, Marx exalte l'individu face à l'outil et au matériau – que ce soit le marbre, le bois, le grès ou l'ivoire. C'est alors des sculpteurs tels que Rupert Carabin ou Jean Dampt, le graveur Henri Guérard ou des céramistes comme Jean Carriès que Marx défend comme étant exemplaires de cette conception. Par ailleurs, le critique ne refuse pas les avancées techniques. Dans le domaine de la médaille, l'introduction du tour à réduire, loin d'être vue comme un danger pour la qualité esthétique de l'œuvre, abolirait au contraire tout obstacle – la difficulté matérielle de la gravure sur métal – entre l'œuvre et son créateur et ouvrirait cet art si singulier (mais aussi, jusque là, si monocorde) à l'innovation formelle. La figure de Paulin Tasset, élève d'Eugène Oudiné, technicien aux ateliers de la Monnaie de Paris et président de la *Chambre syndicale des graveurs en tous genres*, confirme cette confiance : maîtrisant parfaitement ce nouvel outil, il offre aux artistes de son époque désireux de se confronter à l'art de la médaille la possibilité de créer des œuvres d'une grande diversité et qui bouleversent les codes admis.

Les années 1890-1894 voient Roger Marx consolider sa position d'intermédiaire critique entre la République – dépositaire de valeurs sociales et esthétiques communes à la Nation toute entière – et l'artiste – individu créateur dont il faut défendre l'autonomie. L'industrie est pour le moment absente de cette triade idéale. Mais un glissement apparaît dans les textes de Roger Marx – des « arts industriels » de 1889 il passe aux « arts décoratifs » en 1891. Il faut tout d'abord constater que la signification de ces termes reste vague, et ce malgré les quelques précisions apportées par Henry Nocq en 1896 ou par G.-Roger Sandoz et Jean Guiffrey en 1912<sup>11</sup>.

Quel sens donner aux expressions si fréquemment employées dans les dernières décennies du XIXe siècle de « art appliqué », « art industriel », « art décoratif » ou « industries d'art » ? Ce n'est pas ici le lieu de dévider l'écheveau, mais l'on peut au moins préciser que pour la plupart de la critique spécialisée les deux premières définitions sont considérées comme ayant une consonance réductrice et légèrement péjorative. Un art que l'on peut « appliquer » déroge au principe de l'autonomie car il existe seulement en tant qu'élément surajouté à une structure qu'il est censé embellir, contredisant par là même le principe d'un ornement naissant de celle-ci et faisant corps avec elle. Répondant aux exigences de la fabrication mécanique et de la sérialité, l'art « industriel » abdique aux qualités d'originalité et d'unicité requises, nous le rappelons, pour l'entrée au Salon. Proche de la première définition parce que dépourvu d'autonomie, l'« art décoratif » est, au contraire, le résultat d'une pratique artisanale et se différencie du « grand art » seulement par le caractère utilitaire de l'objet qui en constitue le support. Ceux qui, tel Roger Marx, plaident pour une légitimité esthétique de l'« utile », n'ont donc aucune difficulté à considérer ce critère comme non rédhibitoire pour l'acceptation des « arts décoratifs » dans le champ élargi des arts. Quant aux « industries d'art », elles désignent toute production joignant une certaine recherche esthétique à la fonction utilitaire de l'objet, fabriqué par une main autre que celle qui l'a conçu, en un nombre variable d'exemplaires et quelle que soit sa réelle réussite ; il s'agit donc de tout ce qui enrichit notre environnement quotidien, du domaine privé ou publique, du mobilier à la joaillerie, du textile à la céramique, du papier peint à la verrerie, ayant une valeur marchande, quelle qu'elle soit.

Nous le voyons, c'est véritablement la notion d'« art décoratif » qui correspond le mieux à ce que Roger Marx définit comme un art conçu « en vue d'une destination prévue », mais qui respecte l'unité

---

<sup>11</sup> . Henry Nocq, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, préface de Gustave Geffroy, Paris, H. Floury, 1896, p. 9 et sq. ; Gustave-Roger Sandoz, Jean Guiffrey, *Exposition française d'Art décoratif, Copenhague, 1909, Rapport général*, précédé d'une *Etude sur les Arts appliqués et industries d'art aux expositions*, Paris, Comité français des Expositions à l'Etranger, s.d. [1912 ou 1913], p. LXXII.

de conception et d'exécution, ou qui comporte au moins un contrôle strict et personnel de l'exécution de la part de l'artiste dans l'entente étroite avec d'éventuels collaborateurs. Et c'est tout d'abord l'adéquation parfaite des œuvres à leur destination que le critique analyse et juge, en établissant les trois grandes catégories du décor du monument et de la rue, du décor de la demeure, et du décor des objets, et rejetant ainsi le classement par matières, plus conforme au matérialisme positiviste adopté par l'Union centrale dans les expositions des années 1880.

Dans l'évaluation d'une œuvre, l'expression de l'individualité est pour Roger Marx également capitale, ce qui explique la réticence qu'il éprouve à l'égard de toute intromission des moyens de production industriels et son attention surtout envers l'objet singulier, indifférent aux ensembles en cette première moitié des années 1890. Ainsi les comptes rendus que le critique consacre aux arts décoratifs sont centrés sur les artistes eux-mêmes - Rupert Carabin, Jean Carriès, Joseph Chéret, Pierre Roche, Puvis de Chavannes et, plus que tout autre, Emile Gallé - différemment capables de transmettre à la matière travaillée – bois, grès, papier, mur, pierre, verre - leur personnalité, leurs émotions, leurs songes. Une question apparaît alors en filigrane dans le discours de Roger Marx : comment concilier l'urgence ressentie de trouver un « style moderne » qui soit la manifestation esthétique de ce qui est commun à la Nation toute entière, avec l'individualité irréductible de l'artiste ? la question reste irrésolue, puisque le critique adopte et revendique pour l'instant un éclectisme respectueux de l'inspiration créatrice de chacun.

Pendant dans les années 1894-1895 les interrogations deviennent pressantes et incitent Roger Marx à remettre en cause certains de ses postulats critiques. Tout d'abord le constat est décevant à l'égard de la République elle-même : les commandes tant réclamées ne sont pas venues, et celles dont les artistes ont dû se contenter n'ont eu ni la cohérence ni l'envergure nécessaires à des entreprises artistiques qui prétendent être la marque d'une grande Nation. Ni le Centenaire de la République, ni la visite des marins russes, ni la visite du Tsar (1892, 1896) n'ont incité l'Etat à engager les meilleurs artistes – Willette, Chéret, Grasset, Puvis de Chavannes, Carrière, Bracquemond, Besnard, Auriol au Rivière – afin d'embellir Paris et de laisser une trace durable de ces festivités<sup>12</sup>. Des œuvres remarquables ont échappé aux collections publiques par négligence ou par manque de clairvoyance. Quant à la médiocrité et à la disparité flagrante dans les décorations publiques, la responsabilité en incombe, paradoxalement, à la volonté d'égalité et de partage qui caractérise une Troisième République soucieuse de faire bénéficier le plus grand nombre possible d'artistes de la manne des commandes. Le système de concours se révèle aussi niveleur : les jurys, composés de membres souvent assez conservateurs, finissent par choisir le projet qui satisfait les goûts du plus grand nombre et donc le plus consensuel. Mais c'est surtout à l'occasion de l'exposition universelle de 1900 que l'Etat s'est montré incapable de mettre en valeur l'apport des artistes décorateurs : au lieu de leur accorder une place aux côtés de leurs homologues peintres, sculpteurs et architectes, les organisateurs de l'Exposition opèrent une confusion, fatale aux yeux de Roger Marx et de la plus grande partie de la critique et des artistes, entre arts décoratifs et industries d'art. Alors que la Société nationale et la Société des Artistes français avaient fini par reconnaître l'unité des arts, le commissariat de l'Exposition rejette les arts décoratifs du côté de l'industrie, et disperse des créations originales, et pour la plupart uniques, dans la masse anonyme de produits fabriqués mécaniquement et en série. Ce rapprochement est vécu comme la perte d'un aura que les artistes décorateurs croyaient avoir conquise après un siècle de luttes au sein des « beaux-arts ».

Cet échec n'est que l'un des signes d'un déclin qui se manifeste surtout par un déplacement du centre de gravité, pour les arts décoratifs, de Paris à Nancy, à Bruxelles, puis en Ecosse, et un peu plus tard en Allemagne et en Autriche. Ce déplacement n'est pas seulement d'ordre géographique, il est aussi idéologique. Des critiques tels que Gabriel Mourey ou Jean Lahor (pseudonyme du médecin hygiéniste

---

<sup>12</sup> . R. Marx, « Les Arts du Décor et les fêtes franco-russes », *Revue encyclopédique*, 17 octobre 1896, p. 733-734, repris avec de nombreuses variantes dans : « Le décor de la rue et les Fêtes franco-russes », *L'art social*, 1914, p. 259-265.

Henri Cazalis) introduisent en France, au milieu des années 1890, les théories révolutionnaires de William Morris et l'idée d'un « art social »<sup>13</sup>. Celle-ci n'est certainement pas nouvelle, mais la version anglaise est bien plus radicale, surtout quand ce sont les anarchistes ou les catholiques sociaux, tel Paul Desjardin, à s'en faire l'écho. La version plus édulcorée qu'en donnent Mourey et Lahor contribue tout de même à introduire dans le débat un élément nouveau, le « peuple », et la volonté de certains artistes de le considérer comme un interlocuteur valable de l'innovation esthétique. Roger Marx lit John Ruskin et regarde les réalisations de William Morris précisément dans les années 1894-1895 mais sa position est ambivalente, entre l'admiration envers les idées généreuses de Morris et l'attachement à la grande tradition française, celle bien plus élitiste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette ambivalence apparaît en creux dans le silence étrange fait par Roger Marx autour du projet élaboré par Gustave Geffroy du « musée du soir »<sup>14</sup>. Destiné en priorité aux classes populaires des faubourgs, ce musée aurait dû être situé dans l'Est parisien, censé présenter des modèles d'art industriel ; il aurait ainsi profitablement remplacé le fantomatique « musée des arts décoratifs » dont l'Union centrale, composée de grand commis de l'Etat, riches industriels et notables, avait décidé de faire une succursale du Louvre, plus propice à la contemplation esthétique d'une élite qu'à l'instruction des ouvriers. Il est clair que Geffroy ne partage pas, à cette époque, l'optimisme républicain de Roger Marx à l'égard du rôle salvateur de l'Etat, dont les prérogatives auraient dû s'exercer avant tout dans le domaine de l'enseignement et de la formation. Les textes de Geffroy, comme les enquêtes de Marius Vachon sur l'état de l'industrie artistique française ou celle de Henry Nocq sur l'évolution des tendances esthétiques contestent implicitement les positions de Roger Marx sur au moins deux points importants : l'indifférence de Marx pour la question de la production industrielle et son éclectisme qui, trop respectueux d'une tradition prestigieuse, lui fait moins ressentir le besoin d'un style nouveau.

Ebranlé dans la foi républicaine qui a soutenu depuis le début ses actions, le critique tente de formuler de nouvelles réponses à partir de 1894. Découvrant à la Libre Esthétique de Bruxelles les affiches éditées par une association anglaise – la Fitzroy School Picture Society – et destinées à l'embellissement des classes, Roger Marx remarque que cette idée remontait à Viollet-le-Duc et que la France, sourde aux sollicitations de l'architecte et pédagogue, s'était laissée devancer sans réagir. C'est toute la question de l'éducation populaire qui est posée : l'art simple et compréhensible introduit de cette manière à l'école n'est que le premier stade de cet enseignement par l'image dont l'affiche et l'illustration sont la suite logique. Le soutien indéfectible à Jules Chéret et l'attention nouvelle envers l'œuvre d'illustrateur d'Eugène Grasset montrent bien l'infléchissement de la ligne critique de Roger Marx : c'est certainement par ce biais que l'idée d'un art « social » commence, en ce milieu des années 1890, à l'occuper. Le pendant savant des décorations scolaires ou de la rue ne serait-il pas ce nouvel art mural dont Henri Martin et Albert Besnard sont les représentants les plus novateurs, après Puvis de Chavannes ? Le symbolisme éclatant des couleurs divisées de Martin et celui léger et pensif d'un Besnard très proche du XVIII<sup>e</sup> siècle semblent désormais à Roger Marx plus suggestifs et communicatifs que le réalisme quelque peu didactique de Bastien Lepage ou d'Alfred Roll, soutenus à l'époque de la collaboration avec Castagnary. D'autres artistes font leur apparition dans les comptes rendus du milieu des années 1890 : des sculpteurs décorateurs proches du symbolisme mais dont les sujets de prédilection lui paraissent populaires parce que tirés des légendes – Jean Dampt ou Carriès – et, tout simplement, ceux qui se sont convertis aux arts décoratifs – Alexandre Charpentier, Rupert Carabin, Jean Baffier, Pierre Roche. Il s'agit en effet de privilégier, face à une sculpture monumentale officielle,

<sup>13</sup> . Jean Lahor [Henri Cazalis], « M. William Morris et l'Art décoratif en Angleterre », *Revue encyclopédique*, 15 août 1894, p. 349-359 ; Gabriel Mourey, *Passé le Déroit, la vie et l'art à Londres*, Paris, P. Ollendorff, 1895. Cf. Rossella Froissart, *L'Art dans Tout*, op. cit., p. 81 et sq.

<sup>14</sup> Marx mentionne ce projet dans un article tardif : R. Marx, « Le Mouvement artistique. A la Galerie Vollard - Les arts décoratifs aux deux Salons - Le Musée du soir. L'illustration du roman par la photographie », *Revue encyclopédique*, 17 juillet 1897, p. 570-573.

une petite sculpture « utile », appliquée à des objets quotidiens et réalisée en des matériaux modestes tels que l'étain ou le grès.

Sans aboutir à des prises de position tranchées et à des synthèses définitives, Roger Marx amorce, par petites touches, un virage qui sera effectif en 1897, lorsque les ensembles mobiliers occuperont le devant de la scène au Salon de la Société nationale et poseront clairement le problème de l'intérieur rationalisé et stylistiquement novateur. Il ne sera alors plus possible d'éluder le débat autour de l'art « pour tous », ni celui autour de l'industrie, de la production mécanique et de la série.